

近年来戏剧叙事学理论研究述评

严程莹 李启斌

《戏剧文学》2009 年第 12 期

—

近年来戏剧叙事学理论研究述评

严程莹 李启斌

内容简介：近年来，戏剧理论研究者开始注重运用叙事学理论，围绕戏剧文学叙事和舞台叙事两个文本，从叙事功能、叙事者、叙事视角、叙事方式、叙事观念等五个方面入手展开了戏剧理论研究，取得了一批显著成果，为我们开启了一个全新的戏剧理论空间。

关键词：戏剧叙事学 叙事功能 叙事者 叙事视角 叙事方式 叙事观念

我们注意到，近年来一些戏剧理论研究者开始运用叙事学理论，围绕戏剧文学叙事和舞台叙事两个文本，从叙事功能、叙事者、叙事视角、叙事方式、叙事观念等五个方面入手展开了研究，取得了一批显著成果，为我们开启了一个全新的戏剧理论空间。

一、从叙事功能入手，提炼人物的行动素，总结故事功能类型，分析作品的矛盾冲突。

每一部剧作中人物行动都是具体的、多种多样，但从功能上来说，数量相对较少。同一功能可以由不同的人来承担，一个人的功能也会发生转移。所以，戏剧叙事学注重依据这些功能，提炼人物的行动素，总结戏剧故事的类型，把类似的戏剧故事联系起来进行比较。俄国普洛普的“行动圈”、格雷马斯的“语义矩阵”、托多洛夫的“叙事句法”等，都表明了这种寻找“故事背后的故事”的企图和野心。

法国于贝斯菲尔德的《戏剧符号学》共分有七章，基本上采用了叙事学的方法，勾勒了一个戏剧叙事学的基本框架，是一部较为详尽的戏剧叙事学专著。全书最有价值的是第二章“戏剧行动素模式”和第三章“人物”。他区别了行动素、行动体、角色和人物四个概念。行动素不是角色，角色也不等于人物。行动素可以是某种抽象或一个集体人物或者许多人物的集合，一个人物可以同时或相继地担当不同的行动功能。“如果一个行动素在话语里可由许多行动体来表现的话，那么反过来也是可能的，即一个行动体可以是许多行动素的综合。”[1]他所说的行动素模式与语义矩阵十分相似，在分析人物关系和人物行动、冲突上是十分有效的方法之一。

詹庆生在《中国比较文学》2003 年第二期上发表的《〈西厢记〉的结构主义解读》中，通过对人物关系进行分析，从而得出三点结论：一是有限与无限的“崔张故事”，二是孱弱的读书人，三是永恒的“父之法”。作者认为，尽管崔张的故事多种多样，讲法各不相同，但却是一个故事。他制作了一个故事序列表，分为初始状态（A）、受阻状态（B）和

圆满状态（C）三种历时性序列，第一种又可以细分为若干个小序列，如初始状态可分为意外邂逅（A1）、美满婚姻（A2）、青梅竹马（A3）等，受阻状态可分为家庭受阻

（B1）、失散离乱（B2）、恶人作梗（B3）、误会喜剧（B4）、负心情变（B5）等，圆满状态可分金榜题名（C1）、从军建业（C2）、乱后重逢（C3）、还魂返阳（C4）、补偿形式（C5）等。对于中国古典戏曲来说，总的序列可以总结为A+B+C，《西厢记》的故事序列可以具体为A1+（B1+B3+B4）+C1。在每一大的序列上作选择，你可以编织出不同的故事，但它们的功能是相同的，这也正是中国古典戏曲给人重复感的一个重要因素。作者接着对《西厢记》小序列中的人物按照功能进行了分类，得出的结论是张生这个知识只不过是一个孱弱的读书人。“赖婚”中张生要自杀、“赖简”中张生病倒，在这些序列中，张生始终是一个无能为力的受动者。通过对一个个小序列结构功能中重复性因素的揭示，就可以找出故事的深层结构，因此，从这个深层结构出发，《西厢记》就不是一出爱情故事，而是知识分子充满矛盾的自我批评，表明了剧作家“扬市抑儒”的文化态度和价值取向。

元明清戏剧所表现的内容可谓林林总总，包罗万象，如万花筒般地映射出社会生活的丰富多彩。然后，我们如果对这些看似庞杂无序的作品略作分类梳理，就不难发现，它实际上客观存在着不同的题材类别。欧阳光主编的《元明清戏剧分类选讲》在明代夏庭芝和朱权对元杂剧进行分类的基础上，结合台湾学者罗锦堂和许金榜、邓绍基的研究，将元明清戏剧按题材分为八个类别：人情世故、历史风云、才子佳人、公安传奇、负心婚恋、豪侠英雄、时事政治、神仙道化。显然，这种分类显示了一定的叙事学视野，至少，他们企图对元明清的戏剧故事作出了类型化的研究。

郑传寅在《戏剧》2000年第四期上发表的《论元人杂剧中的“贪淫破家”悲剧》一文中指出，现存150多部元杂剧中，有12部是以有夫之妇贪淫破家的故事为表现对象的，作者对此进行的归纳分析，指出这些剧作以男性中心主义的伦理视角去观察家庭中的移情别恋现象。唐昱在《戏剧》2006年第二期发表的《明清“易性乔装”剧兴盛之因缘》一文中指出，明清时期戏曲创作呈现出前所未有的繁荣，其中“易性乔装”剧的数量相当多，达92种。作者对形成这种现象进行了深入分析，这也可以看作是对故事的类型研究。作者认为，易性乔装，表面看来只是一个着装问题，实则关系到社会的既定秩序与政治文化的意识积淀，最鲜明地体现出深厚的性别文化。王永恩发表在《戏剧》2004年第四期上的《明清戏曲作品中才子形象成因初探》一文中，针对才子形象的共同特点作出了归纳，指出它们已经形成了一个模式，即私订终身后花园、落难公子中状元、金榜题名大团圆，才子普遍具有女性化、才学被极度夸大、痴情三个特点，为什么会形成这种“千人一面”的现象的，作者对此认为，这既与中国美学传统和作者心态密不可分，也与当时才子佳人小说和观众审美趣味密不可分。

二、从叙事者入手，分析人称和非人称叙事特点，把握由此引发的时空差异和规律。

汤逸佩在《叙事者的舞台——中国当代话剧舞台叙事形式的变革》中对现代叙事学和布莱希特作了深入研究，他指出，“在我们看来，现代叙事学具有比布莱希特叙事理论更大更扎实的理论视野，现代语言学、符号学为其提供了可以兼收并蓄现代所有思想文化理论成果的平台，同时可以稀释不同媒介的区别，把叙事放到一个更宽泛更具有现代性的语

境中得到讨论。因此，我们把布莱希特戏剧叙事理论纳入现代叙事学的范畴，这样的做法在实际研究中竟然也取得了意想不到的效果。布莱希特戏剧理论与现代叙事学理论在舞台叙事研究中可以相互阐释。”[2]他发现，在中国当代话剧舞台上，由于受布莱希特的影响，叙事者的出场了，这个功能性人物的出场，引发了舞台的一系列革命，而传统戏剧一般都没有一个出场的叙事者。叙述者的出场源自布莱希特的叙述体戏剧，但是，叙述者出场所引发的戏剧叙事观念变革，以及叙事学作为一门学科对戏剧舞台叙事理论的推动，又大大超越了布莱希特，并从技术和理论两个层面推动舞台叙述中叙述者的自身变化和发展。

1988年《剧本》杂志连续在六、七、八、九期上刊登了林克欢的《叙述者——戏剧的叙述结构》，探讨的也是叙述者出场情况下的戏剧叙事特征。他的论述始终立足于中国当代话剧形式创新中出现的叙述现象，尤其以舞台演出作为基本研究对象，显示出一种宽泛的叙事学研究视野。高行健认为，“戏剧曾经起源于的说唱，原本是演唱者向人讲述如此这般，当然也还带有表演，边说边演给别人看。演唱者并不盲目地自以为他就等同于他演唱的角色。布莱希特重新确认了戏剧中演员的叙述者的地位，并且用现代人的意识改造了这个叙述者。这个获得了现代人的意识的叙述者一旦出现，便将易卜生式的戏剧结构全然打破，戏也就可以有另一种写法，不必再制造一个贯穿始终的矛盾冲突，再去网织情节纠葛，而是可以近乎写小说一样，自由地讲述兼以评论一个事件。”[3]在古希腊，“歌队”经常以叙事者的身份出现，并且是“全知全能的”，中国当代某些探索剧中的报幕员、旁白、歌队、舞队也都起到了叙事者的作用。这些公开的叙述者是在场的，他或以角色的身份出现，或以局外人身份出现，都是人称叙述。

就戏剧代言体而言，很多情况下叙述人物是不出场的，那么情况又会是什么样呢？钱叶春在《戏剧文学》2008年第二期上发表的《戏曲代言体叙事：叙述语言的消失与转化——以〈西厢记〉为例》，探讨了叙事者不出场状态下的戏剧叙述问题，他认为叙述语言消失后，会发生一些转化，仍然能像保障戏剧讲故事地完成。

三、从叙事视角入手，把握叙事视角的特征，探讨叙事者与接受者的关系类型。

周宁先生在《比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究》中指出，“人物的视界，是人物观察动作的视点与此视点可见范围内所观察与体验到的细微的意识与情感内容。构成人物视界的，主要是人物的剧前故事、特定的心理素质与意识形态倾向。人物个性相异，视界不同，一人物，一视界。”[4]面对同一问题，不同的视界产生不同的观点，视界的差异或对立，是造成戏剧性的主要因素。“视界结构与中西戏剧”这一章也是这一本书最为精采的部分，很显然，这里有叙事学的方法。

拙著《西方戏剧文学话语策略——从现代派戏剧到后现代派戏剧》的“大家说”一章中，我们分析了布莱希特戏剧之后的三种叙事视角：旁观式、固定式和分裂式，也是从戏剧叙事角度加以研究的。旁观式视角是叙事人不介入剧情，而在固定式视角的剧作中，叙事人却是剧中的一个角色，直接参与剧情的发展，以他的视角来看待剧情的发展，他是戏剧情节发展的实际操控者。这一点，有点类似于表现主义戏剧所体现出来的“主人公戏剧”。这类叙事人只负责把他看到的一切告诉观众，在他之外发生的事情他不知道，观众也不知道，这是一种有限度的视角。这种叙事视角非常符合我们正常认识事物的状态，世

界尽管很大，但我们每个人的活动空间是有限的，对世界的知晓程度也相当有限，你甚至不知道这一刻在世界的某个角落正在发生什么，因此维特根斯坦说“世界的界线就是存在的界限”，世界对每个人来说就是他们有限的活动空间。在这个视角的引领下，如果叙述人为了达到某种目的，会不会隐瞒或者歪曲他所看到的事实真相呢？我们凭什么相信他？他的叙事态度可靠吗？这一系列的疑问让我们发现了另外一个问题，那就是叙事人的身份和态度问题，这将直接影响戏剧意义的表达。分裂式叙述是一种多重视角的叙述，相对于固定式叙述，它可以是剧中几个人物分别在不同时段担任叙事人，也可以是由主人公分裂成多重人格在不同层面展开的叙述。

四、从叙事方式入手，分析不同剧作家、作品以及不同戏剧流派的叙事特点，探讨中西戏剧的文体特征，特别是中国戏曲的叙事特征。

从叙事方式入手，运用叙事学理论可以对剧作家、戏剧流派和不同戏剧传统的戏剧亚文体进行分析，总结某一时期戏剧创作中的叙事现象，这是很多学者喜欢采取的研究策略。在中国戏剧出版社出版的《戏剧叙事学研究》中，苏永旭与他的研究团队运用叙事学的方法，就《夏衍戏剧的潜在叙事》、《曹禺<雷雨>的基本叙述方式和叙述手段》、《法国古典戏剧中的显在叙事》、《德国表现主义戏剧的叙述方法》、《中国近代戏曲的基本叙述方式》等广泛进行了研究，显示了叙事学的普遍适用性和强大生命力。这本书由一些单篇的论文组成，可以看出，一个体系完备、结构完整的戏剧叙事学理论尚未完全建立，这可能也是作者将书名定为“戏剧叙事学研究”而没有直接称之“戏剧叙事学”的原因。

叶志良发表在《戏剧》1998年第二期上的《当代戏剧的叙述形式》一文，对中国当代戏剧中的叙事特征进行归纳，他认为，戏剧叙述是把可感事物安排成序的一种表述，但它是以某一种为艺术家所理解的“秩序”为依据来“说故事”的。艺术和生活都拥有自身的秩序。对于中国当代戏剧来说，至少存在三种类型的叙述形式，一是先锋式叙述，它是一种“形式即内容”的叙述，强调叙述的游戏性，目的是获得一种叙述的语体快感；二是非常态叙述，具体地，又可以分为分裂式叙述、病态式叙述和朗诵式叙；三是戏剧性与叙述性相结合的叙述，它既有片断内部的细腻、逼真，重视矛盾冲突，发掘人物心理，又有直接对展示性场面的中断、评说，这两种因素的结合使用，无疑使演出场面别开生面。在《走向开放的戏剧叙述》（《学术论坛》1998年第四期）、《当代戏剧：叙述的力量》（《当代戏剧》2002年第一期）中，他继续发扬了这种学术优势，值得关注。

戏剧所创造的舞台形象，不只存在于一定的空间之中，同时也存在于一定的时间之中。有场面而无故事的可以是戏剧作品，有故事没场面的则不能成为戏剧，经验流这一因素是经常变化的，而场面的因素则是不能更改的。时间、空间、交流是戏剧艺术不可或缺的三要素。张先的长篇论文《场与流——关于戏剧的叙事性问题》（《戏剧》2001年第二、三期）正是依据这一理论，对西方戏剧史进行了细致的梳理，从而得出七种类型的叙事形式：一是原始戏剧——只有场面，没有叙事的戏剧；二是活动场与流的自然排列——故事与场面按自然时间顺序对应排列，以中世纪的戏剧为代表；三是场与流的因果规律排列——故事变成了情节，场面仍按时间的自然进程排列，这也被称为典型的亚里多德式的戏剧；四是场与流都按照因果律的要求排列——场面按因果律设置。古典主义戏剧可以说是这种创作观念的集中代表；五是叙事性戏剧——场与流的“陌生化”排列，以布莱希特

为代表；六是现当代戏剧——场与流的感觉性排列，现代剧场中习以为常的“意识流”处理，随意颠倒场面或时空间顺序，实际上都来自于一种创作者用想象和感觉进行场面联接的十分个人化的企图；七是只有场面，没有经验流，完全排斥叙述成分的戏剧演出。这种戏剧演出已经不再搬演故事或刻画人物形象，而是强调场面与交流的价值。作者最后指出，关于戏剧艺术的叙事性问题是一个值得关注和研究的问题，其值得关注的价值在于，它可以被看成是戏剧创作和戏剧理论乃至戏剧美学的一个中枢。此外，胡健生、张玉雁发表在《齐鲁学刊》1995年第一期上的论文《西方戏剧创作中的“停叙”——从叙述学角度看西方戏剧创作中的一种嬗变轨迹》，也是运用叙事对西方戏剧进行研究的有效尝试。

孟昭毅等著《印象：东方戏剧叙事》考察了东方戏剧的叙事特点，作者区分了三种基本叙事模式，即潜在的戏剧叙事、显在的戏剧叙事和反戏剧式的意象叙事。作者认为，“东方的‘天人合一’、人与自然融合为一体的哲学思想和重要表现的艺术传统，就使原本隐在的剧作家走到前台来和叙述客体合作，营造出一种显在的叙事景观。”[5]作者认为，叙事性实际存在于一切叙事文学的本体之内，只是表现形式不同而已。戏剧艺术的叙事学理论与神话、民间故事和小说的叙事学理论的重要区别在于前者更注重表演过程中的叙事性，而不是叙事故事过程中的叙事性。他的东方戏剧叙事学理论主要研究中国的元曲、传奇、京剧，以及朝鲜、韩国的唱剧，日本的能、歌舞伎，越南的叭剧、改良剧，印度尼西亚的哇扬戏，泰国的“孔剧”，印度的梵剧、波斯古代的宗教剧，埃及的现代剧等东方各国戏剧的叙事性。

五、从叙事观念入手，总结戏剧叙事特点，探讨戏剧文体与其他文体的叙事差异，完备戏剧叙事理论。

汪献平运用比较的方法总结了戏剧叙事的特点，他在《戏剧》2005年第一期上发表的《电影叙事与戏剧叙事之比较》一文，提出了电影叙事与戏剧叙事有三点相同：首先，二者都是融导演、表演、美术、音乐、建筑、舞蹈、灯光、布景等于一体的综合艺术，以同时作用于观众的视听感官方式进行故事的讲述；其次，二者都是在具体可感的时空转换中通过演员的动作表演再现故事；第三，电影吸收了戏剧故事讲述的一些特征，如讲究起承转合的完整结构、善恶有报的塞满结局、讲究矛盾冲突、设置悬念，追求情节的曲折生动等。但作者更关注二者的区别，由于戏剧是在特定舞台上通过演员的表演来塑造艺术形象、传达故事内容，其舞台性特征决定了它与电影艺术不可能采取同样的叙事策略来进行故事讲述，具体地，他认为，电影叙事与戏剧叙事存在三个方面的差异：一是叙事时空，二是叙事结构，三是欣赏视角和表演特性。

陈建娜发表在《戏剧艺术》2003年第六期上的《戏剧时间的叙事学分析》一文，探讨的是戏剧时间问题，其中也不乏真知灼见。我们认为，故事有故事时间，叙事有叙事时间，两者截然不同。叙事时间对故事时间的变形主要体现在三个方面：一是故事时间发生先后顺序的变化，先讲什么，后讲什么，这就是时序问题，它主要涉及戏剧结构，情节的安排可以制造悬念，从而产生戏剧性，这些安排包括顺序、倒叙、插叙、补叙和预叙等形式。如《西厢记》的叙事时间顺序基本与故事发生的时间平行，基本上没有什么“前史”，属于“顺序”，值得注意的现象是，中国传统戏曲大多采取“顺序”的叙述方式，

这与中国传统戏曲接受者的文化背景和知识结构有很大的关系。《雷雨》中“二十年前”的事却是通过“插叙”的形式来展现的，观众并没有“看到”而只是“听到”周朴园与鲁侍萍是如何相爱、又是如何分手的。插叙的范围可以分为完全插叙和不完全插叙两种形式。对于插叙的事件来说，在什么地方讲、是一次讲完，还是不讲完、讲多少，这都是营造戏剧冲突的手段之一。成功的剧作并不会一口气就把“前史”完全讲完，而是采取不完全讲述。二是故事时间长短的变化，由此出现省略、概要、场景、停顿四种变化，这就是时距，主要涉及戏剧节奏问题。由于戏剧是以“展示”为文体的规范性特征，因此从总体上来看，戏剧永远是“现在时”的“场景”。最典型的例子是某些具有后现代特征的探索戏剧，如阿尔托、格罗道夫斯基、谢克纳等人实践的“节日”、“登山运动”等戏剧类型，有意模糊戏剧和生活的界限，故事时间与叙述时间完全等同，甚至空间都是完全等同。

总之，围绕叙事功能、叙事者、叙事视角、叙事方式、叙事观念等要素，我们可以对戏剧文本叙事和舞台叙事展开广泛的研究，戏剧叙事学带给我们的将是一个全新理论空间。

注释：

[1] [法]于贝斯菲尔德，宫保荣译：《戏剧符号学》，中国戏剧出版社 2004 年版，第 80 页。

[2] 汤逸佩：《叙事者的舞台——中国当代话剧叙事观念的演变》，中国戏剧出版社 2006 年版，第 2 页。

[3] 高行健：《对一种现代戏剧的追求》，中国戏剧出版社 1988 年版，第 54 页。

[4] 周宁：《比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究》，上海社会科学出版社 1993 年版，第 146 页。

[5] 孟昭毅等：《印象：东方戏剧叙事》，昆仑出版社 2006 年版，第 8 页。